



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

Sergio A. Sánchez Suárez*

(Fecha de recepción julio 2009; fecha de aprobación, septiembre 2009)

Resumen. Durante los últimos dos siglos de historia musical en Colombia, académicos, intérpretes, directores de ensambles, musicólogos, etnomusicólogos, arreglistas, compositores y todos aquellos que hacen parte del oficio, se han enfrentado al dilema de “cómo escribir el Bambuco” en una partitura. Este problema ha creado discursos y polémicas alrededor de este tema, que sin dejar nada productivo en términos académicos, ha logrado polarizar dos grupos de acérrimos creyentes; Los que escriben el Bambuco a $3/4$ y los que defienden la posición de su escritura a $6/8$, como la más práctica. Para entender este problema, se debe considerar todo el contexto histórico que encierra este debate musical y sus diferentes variables sociales, desde los procesos de colonización hasta los de instauración del concepto de *Patria* dentro de la creación de la nueva República Colombiana. Este artículo se desarrolla en dos partes. La primera es una síntesis y reflexión socio-histórica de los procesos evolutivos de la creación del Bambuco, su origen y antecedentes, las primeras consecuencias de su instauración como *Ritmo nacional* además de las referencias históricas respecto a su escritura durante el siglo XX. En la segunda parte se hace un análisis y comparación de las más importantes formas de la escritura, y se presenta una reflexión alrededor de la manera adecuada de llevarla a la partitura y su posible influencia en la interpretación.

Palabras claves: Análisis, Epistemología, Musicología, Música colombiana, Bambuco, interpretación.

Abstract. During the last two centuries of musical history in Colombia, academicians, interpreters, the assemble directors, musicologists, ethno musicologists, music arranger, composers and all those ones related, have faced the dilemma “how to write the Bambuco” in a score. This problem has led to speeches and polemics about the topic that despite not being productive in academic terms, have managed to polarize two groups of staunch believers; those who write the Bambuc $3/4$ and those who defend the position of his writing $6/8$. To understand this problem, it is necessary to consider the whole historical context that involves this musical debate and its different social variables: from the processes of colonization up to those of establishment of “Homeland” inside the creation of the new Colombian Republic. This article includes two parts. The first one is a synthesis and historical reflection of the evolutionary processes of the creation of the Bambuco, its origins, precedents, the first consequences of his establishment as “National rhythm”, and

* Maestro en música con énfasis en arreglos y composición Universidad del Bosque. Esp. Dirección conjuntos instrumentales Universidad Juan N. Corpas .docente del Conservatorio del Tolima. Correo electrónico: sansergio@gmail.com

historical references with regard to its writing during the Twentieth century. The second part is an analysis and comparison of the most important forms of its writing, brings up the debate about the “suitable” way of taking it to the pentagram and its possible influence in its interpretation.

Key words Analysis, Epistemology, Musicology, Colombian Music, Bambuco, interpretation.

Primera Parte

Orígenes: El Bambuco un aire tri-étnico

Es complejo encontrar fuentes certeras y fidedignas acerca de nuestras tradiciones musicales ocurridas en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Una de las razones es la falta de archivos documentales que contengan fuentes primarias, tales como grabaciones y partituras. Alrededor del origen del bambuco y sus antecedentes se han creado varias hipótesis las cuales se contradicen entre si. Esto ocurre porque muchos “musicólogos” en nuestro país nunca tuvieron una formación sólida a nivel musical e investigativo. Pero antes de buscar sus antecedentes históricos, según Miñana (1997), podemos definir que el *Bambuco* es un género musical tradicional de transmisión oral del cual no hay datos documentales previos al siglo XIX. Es probable que el Bambuco tenga su origen en los ensambles de vientos y percusión formados por indígenas y negros en la vieja provincia sureña del Gran Cauca. En síntesis esta definición nos da la referencia que dentro de sus orígenes se encuentran la raza negra e indígena.

Una de las hipótesis que ha despertado mayor polémica es la que alguna vez anuncio Jorge Isaacs en la novela *María* (1867), en donde hace referencia a la palabra “*Bambuk*” (Isaacs 1867; citado en Varney 2001, 131), la cual evoca un pueblo en Sudán-África. Esta palabra habría sido utilizada por esclavos traí-

dos desde África hacia la región del Cauca. A esto se le suma que dentro de los procesos de colonización, como lo referencia Quijano (2000), los españoles fueron parte decisiva en la construcción del poder en América Latina, siendo la raza blanca la tercera influencia en la creación de nuestras Músicas. Por esta razón, se llegó a argumentar que dichas músicas tenían un origen europeo, y que todas sus aproximaciones epistemológicas validas serían de carácter euro-centrista, al considerar que la población colonizada “india” y “negra” tenía una connotación negativa e inferior, y la raza blanca positiva y superior. De esta manera se puede argumentar que en sus orígenes, el *Bambuco* es *tri-étnico* y que hace parte de proceso hacia la conformación de nuestras músicas dentro de un complejo proceso de mestizaje.

Antecedentes: el Bambuco y su conformación como *aire nacional*

Dentro de los antecedentes históricos, se tiene referencia que la palabra *Bambuco* fue usada por primera vez en una carta del General republicano Francisco de Paula Santander dirigida al general París que se encontraba en la región del Cauca un 6 de diciembre de 1816 (Añez, 1951: 45). Esto sugiere que el desarrollo inicial de este aire se encuentra fuertemente ligado a esta región. De esta manera la palabra *Bambuco* es usada como un símbolo nacional dentro de la batalla de Ayacucho, en la guerra por la in-



dependencia entre Colombia y Perú alrededor de 1824.

Carlos Miñana (1997), referencia que el *Bambuco* tiene como epicentro de conformación la región del Cauca y se expande hacia el sur (ver fig.1), pasando por el Departamento del Nariño, y llegando así hasta el Ecuador y Perú. Además de esta expansión hacia otros países, este ritmo contagioso se dirigió hacia el nororiente de Colombia, siguiendo los cauces del río Cauca y Magdalena. Uno de las fuentes más importantes para ratificar su expansión hacia el nororiente del país se encuentra en los estudios iconográficos. Según Añez (1951: 45), El 26 de Diciembre de 1845 se encuentra un lienzo del autor Edward Walhouse en la ciudad de Ráquira (Boyacá) denominada “Indios Bailando Bambuco”. En esta pintura se observa un grupo de campesinos interpretando músicas tradicionales, usando una carrasca (Instrumento de percusión) e instrumentos de cuerda.

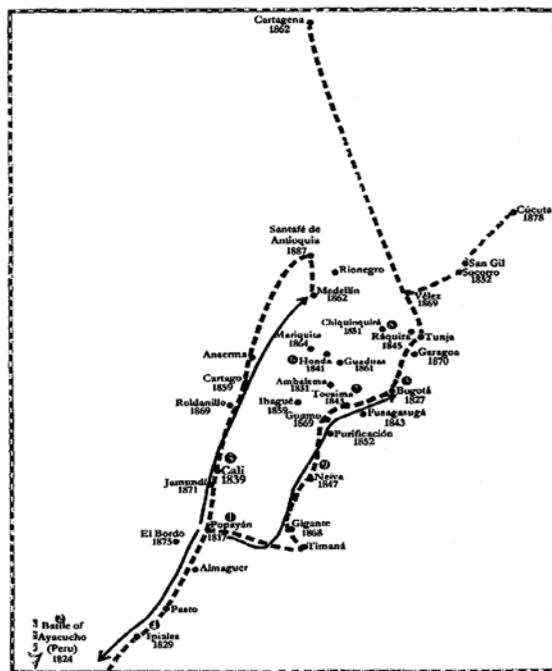


Fig.1 Mapa de la Ruta sobre los orígenes del Bambuco según Miñana (Citado en Varney 2001: 130)

La segunda mitad del siglo XIX sirvió para expandir y consolidar el *Bambuco* por todos los andes Colombianos. Pero no fue sino después de la Constitución de Colombia en 1886, cuando, a partir del principio de *República* como institución, se crea concepto de *patria*, donde el ciudadano tenía derechos y sentido de pertenencia por el país. De esta manera en el anhelo de encontrar una identidad de patria, el *Bambuco*, en menos cincuenta años, pasaría a convertirse de un género rural a un género urbano, proclamándose música y danza “Nacional”.

El Bambuco un aire naciente en una nación dividida: Primeras Consecuencias

A pesar del gran impulso de buscar la identidad de patria en nuestras raíces y el gran auge de grupos de jóvenes intelectuales a comienzos del siglo XX en los Nacientes centros urbanos como Bogotá y Medellín, el proceso por establecer el Bambuco como aire y danza nacional se realizó con muchos contratiempos.

El primer inconveniente tuvo que ver con el proceso de la *Colonialidad del Poder* (Santamaría, 2007), que constituyó una pirámide racial para dividir la capacidad de trabajo y el estatus socio-económico dentro de la sociedad. Este establecimiento político permitía distinguir el estatus de un individuo dentro de un sistema social; la manera como se distribuía el trabajo, y el índice de ilustración de un ciudadano. De esta manera la raza *blanca* era culta, de un estatus social alto y con acceso al conocimiento, mientras que el *mestizo* tenía que entrar en un proceso de purificación racial donde podía durar aproximadamente dos generaciones para acceder a lo más alto de la pirámide. Se

consideraba que la raza *negra*, tenía muy pocas posibilidades de ascender dentro del proceso de purificación racial, y estaba prácticamente condenada a eternizarse en el último escalón de la pirámide.

En la construcción de patria a partir de la Constitución de 1886, varios intelectuales de la época entre los que se incluyen Manuel María Samper y Rafael Pombo, debatieron hasta el cansancio el origen del *Bambuco*. Pero la polémica empezó cuando Jorge Isaacs en su novela *María* (1867), sugirió que el *Bambuco*, el nuevo *Aire Nacional*, era de origen negro, algo inaceptable dentro del modelo de colonialidad del poder ya referenciado, pues no se podía concebir que esta raza, considerada aborigen e inferior, fuera la creadora del nuevo *Emblema de la música Nacional*, cuando el modelo ideal de ciudadano en la naciente República, era una réplica de la sociedad moderna europea; Un burgués blanco, refinado e intelectual instaurado en las grandes capitales. De esta manera se le dio al *Bambuco* un equivocado origen europeo, dividiendo los conceptos y la identidad de una patria en proceso de nacimiento.

La segunda consecuencia importante tuvo que ver con que el naciente *aire nacional*, no fuera aceptado dentro de la academia, específicamente en los recién constituidos Conservatorios. En Bogotá a comienzos del siglo XX se estableció el Conservatorio Nacional de Colombia, dentro de un modelo europeo, que no contemplaba dentro de sus planes de estudios la incorporación de músicas tradicionales y populares, al considerarlas poco evolucionadas respecto a las músicas europeas. Esta imposición ideológica excluyente, nos agobió durante la mayor parte del siglo XX y como era de es-

perarse, el *bambuco*, el icono musical nacional, catalogado *no arte, sino artificio*, también fuera excluido como objeto de estudio válido para el ámbito académico musical. Así, el relato de Guillermo Uribe Holguín, entonces Director del naciente Conservatorio Nacional de Música sería coyuntural:

Hay quienes consideran que poseemos ya un arte nacional, proveniente de la confusión que hace entre arte nacional y arte popular.(...) Por un efecto de mal gusto, generalmente producto de la ignorancia, el falso arte se propaga con sorprendente facilidad” (música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día, 2004)

Dentro de otras consecuencias importantes en el intento de nacionalizar el bambuco como símbolo de la patria se pueden considerar:

1. El cambio de ámbito del *Bambuco* desde el ámbito rural al Urbano.
2. La modificación de los formatos instrumentales hacia la creación de ensambles de cámara, como el modelo de la “lira Colombiana” constituido por Pedro Morales Pino. Este tipo de Ensamble es un modelo en la creación de estudiantinas.
3. La Evolución de las formas libres a las seccionales.
4. La Transformación desde la escritura de $3/4$ a $6/8$

La siguiente tabla resume las primeras consecuencias de la creación del *Bambuco* como nuevo aire nacional en la naciente República de Colombia.



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

Primeras Consecuencias		
Época	Antes de la República	Después de la República
Predominio étnico	Mestizo y negro	Blanco
Contexto	Rural	Urbano
Forma	Formas Libres	Formas bipartitas y tripartitas
Formatos instrumentales	Formaciones instrumentales autóctonas	Formaciones instrumentales de salón
Sistema musical	Sistemas modales y pentatónicos	Sistemas Diatónicos Tonales
Medio de difusión dominante	Tradición oral	Tradición escrita
Medida de signatura	6/8	3/4

Tabla 1. Primeras Consecuencias en la creación del Bambuco como *Aire Nacional*.

Primeras referencias musicales del bambuco: un país sin memoria

Aunque se encuentran algunas referencias importantes del *Bambuco* en la iconografía colombiana, y en algunos textos literarios, son escasas las fuentes primarias como grabaciones y partituras acerca de este aire. Dentro de las referencias más ancestrales cercanas al *bambuco*, se pueden encontrar algunas interpretaciones de la cultura indígena *Nasa* (Flautas campesinas del cauca), las cuales han perdurado en el tiempo y se han mantenido sus tradiciones hasta la actualidad. En 1859 aparece la primera referencia escrita de un *bambuco*. Se trata de “Aires nacionales neogranadinos variados para piano Op. 14” del importante, pero también olvidado, Manuel María Párraga. Otra de las más importantes referencias que podemos encontrar en el siglo XIX corresponde a la obra *Perfume de las Violetas* con referencia “Aire Colombiano” del compositor D’Aleman (1885). Pero no fue sino hasta principios del siglo XX, que se escribió el famoso *Bambuco Cuatro Preguntas*, del compositor Vallecaucano Pedro Morales Pino, donde se pueden observar los

primeros rasgos de escritura en medida de signatura de 3/4.

A pesar de toda la diversidad musical de nuestra patria, la falta de fuentes primarias como es el caso específico de las partituras, ha creado un problema de no preservación de la obra musical de muchos compositores tradicionales. Además es contradictorio que a pesar proceso de la colonialidad del poder (Quijano, 2000), en donde la tradición oral se convierte en escrita, y lo escrito se convierte en una interpretación de la música, no se hayan consolidado en el país constantes procesos de escritura musical, como en el caso específico del *Bambuco*, a pesar de la importancia y expansión de este aire. Otra razón de este fenómeno es que algunas corrientes *Tradicionalistas* de la música Colombiana, carezcan de los medios conceptuales para la creación del soporte escrito de las partituras, que conduce a la pérdida las raíces entre las nuevas generaciones, al no tener acceso a la música en si misma. Como consecuencia a esto se ha creado una especie de “Alzheimer” musical, que no es suplido completamente por la tradición oral.

Segunda Parte

No hay una mejor forma de concebir la música en una partitura. Simplemente hay unas formas más adecuadas y funcionales que otras, a la hora de plasmar una idea musical en la partitura. En esto influye de manera importante el intérprete como actor que hace parte integral del proceso creativo de una obra musical. Este último es el medio de transmisión entre la composición en sí misma y el oyente. Si no hay intérprete no hay composición musical. Curiosamente son los intérpretes los que menos polémica han creado alrededor de la forma adecuada de escribir el Bambuco. Ellos simplemente se han encargado de decir cuál es la más funcional por medio de la traducción de un medio escrito a un medio expresivo. Si el intérprete no tiene los medios conceptuales para entender una partitura, simplemente pone a funcionar su instinto musical, que equivale a leer con sus oídos lo que con sus ojos no puede comprender. La partitura es una aproximación de la música. Esto es visible sobre todo en las músicas tradicionales y populares. Es el intérprete quien por medio de la práctica e investigación sonora complementa la interpretación.

A pesar de todos los inconvenientes que pueda acarrear la partitura en sí misma, en su limitación para traducir fielmente lo interpretativo, no cabe duda que es ésta uno de los más importantes medios de preservar la música. Así mismo se han podido rescatar grandes obras de la música universal, que se han preservado en el tiempo y el espacio. La partitura trae la infor-

mación mínima necesaria para crear una descripción cercana a una obra musical de *lo que quiere* el compositor dentro de un contexto específico. Pero para llegar a *lo que quiere* el compositor, también se tiene que realizar un estudio referente a todas las posibles variables alrededor de la obra: ¿Dónde se escribió? ¿Cuándo?, ¿Por qué? y ¿Para qué?, y demás preguntas que nos hagan ver más amplio el objeto de estudio que en este caso es la partitura. Para entender el debate alrededor de la mejor manera de escribir el Bambuco, posteriormente se realiza una descripción y análisis de las formas de escribir el Bambuco en algunas obras representativas.

El Perfume de las Violetas: Uno de los primeros Bambucos escritos en la segunda mitad del siglo XIX.

Como se hizo referencia en la primera parte del documento, es este *Bambuco* uno de los primeros ejemplos de escritura en nuestro país. Esta composición realizada por D'Aleman y escrita alrededor de 1885 se encuentra dentro de un compendio de partituras para Bandola (Bernal, 2004). Se observa que este *Bambuco* está escrito en la signatura de medida en 6/8. A pesar de que está titulado *Aire Colombiano*, tiene rasgos y características vistas en algunos Bambucos (Véase el ejemplo 1) como la figuración corchea-negra que trae un patrón rítmico trocaico (Larga-corta) que ejemplifica la figuración característica de los Bambucos fiesteros y Sanjuaneros.



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

AIRE COLOMBIANO

Ejemplo 1. *El Perfume de las Violetas* (citado en Bernal, 2004)

Otra característica de esta composición, es el constante cambio de métrica entre el 6/8 y el 3/4 (Véase la segunda sección), que aunque no este escrito podría notarse de la siguiente manera:

Este ejemplo podría simplemente terminar la discusión de la manera correcta de escribir un bambuco, ya que como se observa en la partitura, es posible tener alternar o combinar las dos métricas a un nivel horizontal. La melodía puede estar fluctuando entre el compás de 3/4 o el 6/8, sin crear ningún problema en la

notación ni en el concepto musical. *El Perfume de las Violetas*, a pesar de ser una de las primeras referencias escritas del Bambuco, no creó la polémica alrededor de su escritura y muestra claramente que se puede notar en 6/8 teniendo una fluctuación a nivel melódico con la medida de signatura de 3/4.

Cuatro Preguntas: Nace la referencia y la controversia

El compositor vallecaucano Pedro Morales Pino compuso a comienzo del siglo XX uno de los Bambucos más representativos de la naciente república de Colombia. Se trata de *Cuatro preguntas*, escrita en medida de signatura de 3/4. Esta composición es considerada como modelo y punto de partida, además de ser referencia para muchos otros compositores, de la manera de escribir el Bambuco. Realmente no se sabe con certeza por qué Pedro Morales Pino la concibió de esta forma, pero lo que sí se sabe es que esta composición ha creado un fuerte debate alrededor de su manera de escritura. El problema no es en sí el contenido musical, ya

que este bambuco es uno de los más importantes escritos de la historia musical nacional. El problema es la dificultad a la hora de interpretar la lectura de la partitura por la complejidad rítmica detrás del 3/4.

Si se analiza el fragmento perteneciente a la primera frase de la primera estrofa de *Cuatro preguntas*, se observa un problema de ubicación métrica del texto y la música dentro de la medida de signatura. De esta manera el acento prosódico natural del texto no coincide con la métrica, creando una dificultad rítmica a la hora de interpretar la partitura. El texto se encuentra desplazado un tiempo hacia adelante respecto a la manera natural de interpretarlo como se observa en el ejemplo 2.

Nie gas con el lo que hi cis te y mis sos pe chas te a som bran

Ejemplo 2. Cuatro Preguntas en 3/4

Ahora sin duda es más fácil la interpretación del mismo fragmento en la métrica de 6/8, ya que coincide con el acento métrico.

Nie gas con el lo que hi cis te y mis sos pe chas te a som bran

Ejemplo 3. Cuatro Preguntas en 6/8

Pero esto no quiere decir que el Bambuco a 3/4 éste escrito de una manera incorrecta. Simplemente es una tendencia y parte de la herencia y tradición de la forma de escritura de nuestras músicas, que no tiene nada que ver con la visión euro centrista que nos obliga a ver

el compás de una manera ordenada. De alguna forma, Pedro Morales plasmó lo que a él le parecía natural, a pesar de que muchos músicos posteriormente rechazaron esta manera de escribir el Bambuco. La partitura es una manera de consignar una información musical para



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

que se preserve en el tiempo. Si es adecuada o no, es un problema de visión conceptual acerca de nuestras músicas. Como ya se ha dicho, este problema de alguna manera lo resuelve de una manera sabia e intuitiva el intérprete, que hace parte del proceso creativo del compositor.

La música en sí misma está ajena a la controversia. Usualmente ésta se realiza cuando un paradigma o sea un conjunto de creencias y conocimientos alrededor de un objeto son revaluados para darle paso así a un nuevo paradigma. Cuando hay una teoría predominante o hegemónica alrededor de un fenómeno, en este caso la manera adecuada de notar la medida de signatura de una obra musical, se crea una especie de culto alrededor de esta. Pero la controversia llega cuando se crea una segunda teoría de cómo escribir la misma obra musical con otra medida de signatura, bien sea por un cambio generacional de los que defendían el primer paradigma o por imprecisiones en el paradigma postulado. De esta manera se comenzó a

crear un paradigma alrededor de la escritura del bambuco a $3/4$, que como iremos observando a través de la evolución de la escritura en el siglo XX, se ira transformando hasta un nuevo paradigma en este caso la notación en compás de $6/8$, empezando así una de las más grandes discusiones alrededor del Bambuco.

Francisco Cristancho: El Bambuco a $3/4$ en su máxima expresión

Oriundo de Iza, Boyacá, el compositor Francisco Cristancho es uno de los más representativos e importantes músicos Colombianos en el siglo XX, por el aporte riqueza musical que le dio al repertorio andino Colombiano y por su forma de aproximar la música a una partitura. Fue Cristancho quien llevó el Bambuco instrumental a $3/4$ a su máxima expresión, logrando una de las adecuadas concepciones musicales al momento de escribirlo: El cambio armónico anticipado, también llamado “*cruzaao*”.

Pa' que me miró

Francisco Cristancho

Piano

Ejemplo 4. Pa' que me miró

En ejemplo anterior *Pa' que me miró*, se pueden ver algunas características musicales que aunque no son notorias en todos los Bambucos a $3/4$, son un modelo al momento de entender este tipo de escritura:

1. El fraseo instrumental no coincide con la métrica, como también ocurre con los bambucos vocales a $3/4$, donde el acento prosódico y el fraseo no coinciden con el diseño métrico.
2. Los cambios armónicos anticipan un tiempo (tiempo fuerte) al cambio natu-

ral de este tipo de escritura como ocurre del compás 9-14. En algunos compases el cambio armónico coincide con el fraseo natural de este tipo de escritura (Segundo tiempo), como se puede observar del compás 1-8.

3. El bajo es más frecuente en el primer y tercer tiempo, teniendo la tendencia de acentuarse primer tiempo de cada compás.

Aunque es notoria la verdadera expresión de este Bambuco escrito a $3/4$, Para su época



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

eran comunes dos tipos de prácticas poco ortodoxas e innecesarias a la hora de concebir su notación métrica. La primera es la escritura del bambuco a $3/4$ donde los cambios armónicos coincidían con la melodía y donde no se creaba el efecto *cruzaao*, o sea la anticipación armónica.

La siguiente, es la transcripción de *El Republicano*, del insigne compositor Luis A. Calvo, que aunque no concibió su obra como aparece en esta transcripción, nos ejemplifica ese tipo de práctica:

EL REPUBLICANO

Luis A. Calvo
D7

Piano

Ejemplo 5. El Republicano en $3/4$

Ejemplo 6. El Republicano en $6/8$

Si comparamos los dos ejemplos notaremos que uno está escrito a $3/4$ y el otro a $6/8$. Al realizar una interpretación notaremos que el resultado musical va a ser casi similar cambiando algunas acentuaciones. Pero a la hora de la lectura de la partitura, es más funcional la escrita en la medida de signatura de $6/8$. Son dos formas de concebir la misma idea musical escrita de maneras distintas, obteniendo el mismo resultado sonoro. Desde este punto de vista no importa cómo se escriba, sino como resulta más fácil de concebir una idea musical escrita que interprete una práctica interpretativa concreta. El segundo tipo de tendencia es la de transcribir un bambuco originalmente de $3/4$ a una notación de $6/8$ con fines interpretativos, como en el caso específico de algunas composiciones de Cristancho. De alguna forma la notación a $6/8$ no permite el *Cruzao*, de un modo natural dentro del compás como en el $3/4$. Este tipo de prácticas de algunos arreglistas han llevado a perder la esencia del Bambuco a $3/4$ (el *cruzao*), por exceso más no por defecto.

León Cardona: El Bambuco Moderno y su escritura a $6/8$

El modelo “clásico” de la escritura del Bambuco en la primera mitad del siglo XX fue a $3/4$. Sin embargo la evolución musical y su transformación hacia la estandarización del género llevaron a la forma de notación a $6/8$, que de alguna manera vuelve en retrospectiva hacia sus orígenes, como lo fue el bambuco en la época Colonial. Uno de los mejores ejemplos de escritura y referencia de Bambuco a $6/8$ es la del compositor Antioqueño León Cardona. El ejemplo a continuación hace honor a su nombre: *Bambuquísimo*. Para entender este ejemplo se señalarán las siguientes características respecto a su escritura:

1. El fraseo musical coincide con la métrica. Si fuera música vocal, los acentos prosódicos del texto coincidirían con la métrica.
2. El cambio armónico ocurre en el contratiempo del primer pulso y va simultáneamente con la melodía.
3. Los golpes principales del bajo ocurren en el segundo y tercer tiempo.
4. Al considerar el montaje de la partitura, resulta de fácil interpretación.



Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

BAMBUQUISIMO

León Cardona

Ejemplo 7. Bambuquisimo

Por último, cabe destacar algunas diferencias de este Bambuco a 6/8 respecto al 3/4. La primera es el tipo de lenguaje armónico usado. Si se verifica la partitura, se observa que el uso de la armonía es claramente influenciada por otros géneros musicales, en este caso el Jazz, utilizando acordes de séptima y Novena y progresiones basadas en enlaces II-V-I a diferencia del IV-V-I clásico del 3/4.

Comparación entre la forma de escritura 3/4 y 6/8: Dos vías válidas para la escritura del Bambuco como un género diverso

Las comparaciones siempre pueden llegar a ser irrisorias, ya que darle la importancia a una forma de escritura puede llegar a descalificar a la otra. Sin embargo la comparación sirve como punto de partida y referencia a la hora de entender la diversidad de este género. En el caso de la melodía si se compara *Cuatro Preguntas* escrita tanto en 3/4 y 6/8, se encontrará que el texto se encuentra un tiempo desplazado.

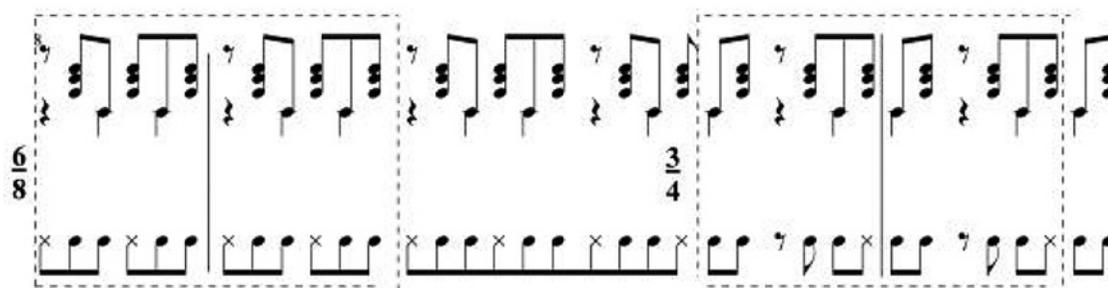


Conclusiones y reflexiones:

- La academia y la separación de las músicas tradicionales.
- No hay un Bambuco sino muchos Bambucos (Bernal, 2004)

Cuando se acompaña de manera instru-

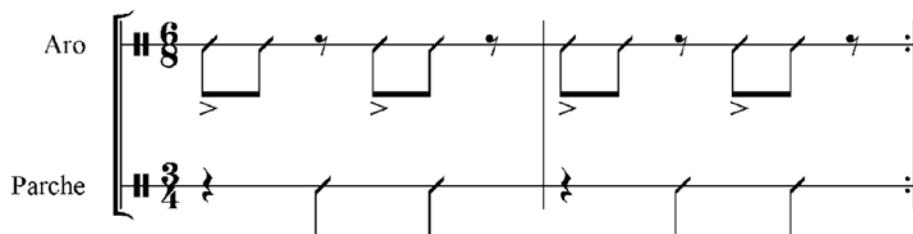
mental en el caso del golpe de tiple y la guitarra, se puede observar que tiene la misma textura en el acompañamiento a un tiempo de distancia, y a veces con la anticipación armónica de un tiempo, en el caso del 3/4 respecto a la melodía:



Ejemplo 8. Diagrama Manuel Bernal (Del Bambuco a los Bambucos, 2004)

Un rasgo característico universal del Bambuco, es el uso interno de las dos métricas superpuestas: el 3/4 y el 6/8. Esto quiere decir que el Bambuco tiene características polimétricas y polirítmicas, en donde las dos métricas

funcionan de manera simultánea, sin importar cuál de las dos signaturas se asuma en la escritura. Este comportamiento se puede ver en golpe la tambora, siendo esta la célula básica de la construcción rítmica del Bambuco:





Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Tiple' and is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It starts with a G chord and features a series of eighth notes with accents (>). The bottom staff is labeled 'Guitarra' and is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and eighth notes, with a 7-measure rest indicated by a '7' above the staff.

Ejemplo 9. La polimetría en la Tambora

De esta manera se definen dos planos importantes en el acompañamiento: El bajo (Guitarra) y el acento agógico característico del ritmo (Tiple). Por último se podrían simple-

mente sintetizar las dos métricas citando al comienzo de la partitura la métrica de la siguiente manera:

The image shows a single staff of musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4 and 6/8, indicating the combination of the two meters.

Esta es una forma de escritura donde la *bimetría* 3/4-6/8, conviviría de manera natural tanto a nivel horizontal (Melodía) como a nivel vertical (Acompañamiento) y terminaría de alguna manera este tipo de discusión alrededor de la manera adecuada de hacerlo. Es simple y sencillo. Visto de otro modo, la mejor manera de solución al problema de la escritura es aceptar esta bimetría, interpretando que el Bambuco en su origen y esencia es multirracial y hace parte del proceso de “criollización” de nuestra raza. De alguna manera el 3/4 es blanco y el 6/8 es Negro a nivel racial.

Conclusiones: Reflexiones acerca de nuestra “Patria Boba Musical”

Como se observó, a nivel político la división de

Patria en la Naciente República, en los comienzos del siglo XIX, creó conflictos internos que surgieron por opiniones encontradas acerca de la forma de organización del nuevo gobierno. Me parece que en la música este tipo de *Patria Boba musical* ha partido de creer que se tiene la razón sobre opiniones encontradas y ha abierto polémicas que pueden llegar a discusiones sin sentido. A pesar de este problema, la música tenía en sí misma ya la solución. Las siguientes son algunas conclusiones sobre este escrito:

- En vez de generarse más polémicas alrededor de la manera adecuada de la escritura del bambuco, se debería invertir más en buscar nuevos enfoques de investigación de las músicas tradicionales (desde sus lógicas y rasgos), y no desde

la visión euro centrista. (Santamaría, 2007)

- A pesar del problema racial que nos ha traído la colonización, Nosotros somos en esencia, con nuestras músicas, la suma de varias razas.
- No hay unas formas mejores de escribir el Bambuco. A pesar de la diversidad, hay unas más funcionales que otras. ¿Cómo puede estar algo mal escrito cuando suena bien? (Manuel Bernal 2004)
- El bambuco “cruza” debe ser escrito a $3/4$, preservando así su esencia.
- El bambuco “no se siente” ni a $3/4$ ni a $6/8$ “se siente” en las dos métricas.
- La división conceptual del Bambuco acerca de la forma de la escritura rítmica, se ha originado por la división conceptual de creer que solo hay una forma válida para notarlo. Hay variadas formas de escribirlo, ya que el Bambuco como género tiene una riqueza y diversidad que se ve reflejada en la cantidad de subgéneros tales como, el Bambuco instrumental, Sanjuanero, Bambuco fiestero, Rajaleña, Bambuco viejo etc...
- Las soluciones a los problemas musicales como es el caso de la escritura siempre estuvieron a la mano. El problema es que se olvida que alguien ya había encontrado una solución. Este es un país sin memoria donde lo existente se olvi-

da y se vuelve a reconstruir lo preexistente...de la historia no aprendemos ya que tenemos la conciencia de un pueblo si memoria.

Bibliografía

- Añez, J. (1951). *Canciones y recuerdos: conceptos acerca del origen del bambuco* (3rd ed.), Bogotá: Ediciones Mundial
- Bernal, M. (2004) *De el bambuco a los bambucos*. Editado por Ana María Ochoa, Anais do V Congresso IASPM, Rio de Janeiro. [http:// www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)
- Miñana, C. (1997). “*Los caminos del bambuco en el siglo XIX*” *Revista A Contratiempo* 9: 7-11
- Quijano, A. (2000) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina, en La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, 201-246, compilado por Edgardo Lander. Buenos Aires: Clacso.
- Santamaría, C. (2007) *El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos*. *Revista de Música Latinoamericana*. Austin: Spring 2007. Vol. 28, Iss. 1; p. 1
- Verney, J. (2001). “*An Introduction to the Colombian Bambuco*”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 22, No. 2 (Autumn - Winter, 2001), pp. 123-156 Published by: University of Texas Press.
- La música nacional popular colombiana en la colección *Mundo al día (1924-1938)*. (2004) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.